

## Le chant comme imaginaire de la lecture empathique

Antonio RODRIGUEZ\*

Comparer les écritures lyriques à l'exercice du chant a souvent conduit la critique à traiter de l'auteur et de sa production, à partir de l'énonciation ou des traits sensibles du texte, en délaissant l'acte de lecture. C'est pourquoi notre propos se concentre plus spécifiquement sur l'interaction des lecteurs avec le texte à dominante lyrique. Il s'agit plus exactement de spécifier en quoi le chant renvoie à certaines caractéristiques de ce discours en poésie et aux effets qu'il peut produire. Or, à partir du moment où il n'est plus effectivement pratiqué comme un moyen empirique, une *actio*, pour s'adresser à un public, la notion se charge d'une teneur métaphorique, qui peut être néanmoins justifiée par les théories esthétiques d'auteur, par les spécificités de certains textes ainsi que par certaines formes de réception. Plutôt que d'écarter le chant comme une image «naïve» liée aux lieux communs d'une perspective pré-critique, nous allons la considérer comme un moyen possible pour saisir une particularité du lyrique dans la pluralité des trames discursives en littérature. Il serait bien évidemment délicat de considérer cette association de manière anhistorique. C'est pourquoi notre étude est centrée dans un premier temps sur un corpus plus homogène, qui correspond à la poésie lyrique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, autour des attentes d'une «modernité lyrique», avec ses valeurs de distanciation<sup>1</sup>. Comment est-il possible de concilier le chant, qui engagerait *a priori* une fusion entre auteur, textualité et lecteur, avec l'éloignement de soi, le matérialisme, la quête d'altérité liés à la «fin de

\* Université de Lausanne.

1 Pour les fondements de cette hypothèse, voir la première partie de notre essai «Les valeurs de la modernité lyrique», dans *Modernité et paradoxe lyrique: Max Jacob, Francis Ponge*, Paris: Jean-Michel Place (Surfaces), 2006.

l'intériorité»<sup>2</sup>? Comment concevoir la «disparition élocutoire du poète», comme l'a prônée Stéphane Mallarmé<sup>3</sup>, sans faire aussitôt disparaître la notion de chant? Quelle pertinence garde alors cette métaphore lexicalisée qui transforme la poésie lyrique en un chant?

L'hypothèse que nous allons développer consiste à comprendre le chant comme un imaginaire qui intervient pour caractériser également certaines fonctions empathiques de la littérature lyrique. S'il est possible de saisir l'«empathie» comme une «capacité de sentir et d'imaginer la vie affective d'autrui»<sup>4</sup>, celle-ci est particulièrement sollicitée dans le discours lyrique, dans la mesure où il peut être défini comme une «mise en forme affective du pâtre»<sup>5</sup>. L'image du chant renvoie avant tout à certaines dimensions sensibles de l'empathie, davantage qu'aux caractéristiques plus cognitives. Dans ce cadre, il s'agit pour nous de spécifier pourquoi il est possible de dire qu'un texte lyrique chante, que «cela chante», non pas dans un rapport de production, mais sous l'angle de l'interaction de lecture. Car le chant ne touche pas uniquement l'imaginaire de l'énonciation, la théorie d'un genre littéraire ou des pratiques de mise en action du discours, mais également un imaginaire et des pratiques de lecture.

Pour développer cette hypothèse, nous allons tout d'abord considérer le chant par rapport à l'autonomie du texte, constamment valorisée dans les attentes de la modernité lyrique. Dans l'imaginaire, c'est l'évocation de la mort du poète assimilé à Orphée et de la persistance, malgré tout, des pouvoirs de la lyre qui nous sert de fil conducteur. Ensuite, nous nous

2 JENNY Laurent, *La Fin de l'intériorité*, Paris: PUF (Perspectives littéraires), 2002.

3 MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres poétiques complètes*, Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1992, p. 366.

4 Bien que la notion d'«empathie» soit prise dans des débats intenses depuis une vingtaine d'années entre psychologie cognitive, psychanalyse et phénoménologie, nous retrouvons un certain consensus autour d'une telle définition. D'aucuns excluent cependant les dimensions affectives de l'empathie, en la plaçant dans un pur processus cognitif. Tel n'est pas notre cas, ni non plus celui de la majorité des contributeurs au volume collectif français qui synthétise les réflexions actuelles: BERTHOZ Alain, JORLAND Gérard (dir.), *L'Empathie*, Paris: Odile Jacob, 2004.

5 Pour de plus amples développements sur cette définition, nous renvoyons à notre recherche sur le «pacte lyrique»: cf. *Le Pacte lyrique: configuration discursive et interaction affective*, Liège: Mardaga (Philosophie et langage), 2003.

centrerons sur la distinction entre le «chantant» du texte et le «chant» construit par le lecteur. Enfin, nous essaierons de montrer que l'intégralité du genre poétique depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ne peut guère être saisie comme «chantante», car une production nombreuse cherche des alternatives à la dominante lyrique, notamment par les moyens d'un «dé-chant». Ce parcours vise avant tout à montrer combien cette métaphore commune, lexicalisée, donne intuitivement certaines caractéristiques du discours lyrique et de son interaction affective avec le lecteur.

## Le chant et l'autonomie du texte

Nous connaissons les désirs qui se manifestent dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle de détacher la validité de l'oeuvre lyrique du simple rapport qu'on peut en faire avec son auteur. Les mises à distance, que ce soit à travers les désirs d'une poésie objective ou de l'initiative laissée aux mots, transforment directement l'impact référentiel du discours lyrique. Celui-ci n'est plus valable parce qu'il est en rapport avec le ressenti vécu par l'auteur, sur le mode par exemple de l'épanchement sincère, mais parce qu'il ouvre un espace esthétique autonome que le lecteur peut ensuite investir. En ce sens, nous trouvons constamment une condamnation du «lyrisme», en tant qu'«éthos existentiel»<sup>6</sup>, qu'il convient de différencier du discours lyrique, en tant que trame discursive, notamment en poésie. Dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, ce terme de «lyrisme» prend des connotations négatives<sup>7</sup>, d'emphase, d'exagération et d'égoïsme. Le lyrisme est une visée du

6 Cette notion d'«éthos existentiel» a notamment été développée par Jean-Marie Schaeffer autour du «romanesque»: voir «La catégorie du romanesque» dans DECLERCQ Gilles et MURAT Michel (dir.), *Le Romanesque*, Paris: PSN, 2005. Sur la différence entre trame lyrique et lyrisme, voir notre essai: *op. cit.*, 2006.

7 Je renvoie aux travaux collectifs récents sur «l'anti-romantisme» dirigés par Claude Millet et Paule Petitier de l'université Paris 7. Il y est question de la condamnation esthétique du lyrisme tout comme de son exclusion du débat politique, notamment par rapport à la figure de Lamartine.

sublime, dans la vie comme dans l'œuvre, qui aboutit le plus généralement à une grandiloquence, désastreuse d'un point de vue esthétique et existentiel. Car le lyrisme produit une expression spontanée de sentiments personnels, souvent mélancoliques ou naïvement euphoriques. Cela n'entretient évidemment que des rapports lointains et caricaturaux avec la trame discursive lyrique<sup>8</sup>. Le chant lié à l'*êthos* existentiel du lyrisme est ainsi systématiquement condamné, dans l'horizon d'une modernité lyrique, car il renvoie à une plainte ou à un témoignage de l'auteur par le texte. Ce chant de l'auteur ne développe pas l'autonomie du texte, chargée de potentialités et de multiples interactions possibles, mais il correspond de manière immédiate et transparente au monde vécu par une personne. En cela, ce chant réduit l'ouverture d'un espace esthétique pour ne devenir qu'un prolongement de la voix de l'écrivain.

Le chant immédiat et transparent est particulièrement décrié dans les principes d'une modernité lyrique qui désire mettre en avant l'autonomie du texte par la distanciation de soi. Un texte de Pierre Reverdy, intitulé «Lyrisme», daté de 1923, pourrait nous servir d'entrée en matière pour bien distinguer le chant de l'auteur dans le lyrisme et l'effet sensible, émouvant, d'un texte lyrique sur le lecteur:

Je ne crois pas qu'on puisse encore chanter des poèmes. Je ne crois pas au lyrisme par quoi on a pu autrefois chercher à émouvoir, au bercement du vent sortant d'un tuyau creux, au ronflement sonore, aux effets de la voix.

Je ne crois plus possible l'exaltation échevelée, la déclamation pénible jaillie d'une poitrine oppressée. Tout le mal que se donnent les grands acteurs pour gonfler inutilement de pauvres vers. Enfin, je ne crois pas qu'on puisse raisonnablement se proposer d'emporter l'âme d'un lecteur, d'un auditeur dans un grand courant d'air, mais plutôt qu'il s'agit de toucher au point le plus sensible d'un coup sec qui saura l'émouvoir. Le choc n'a plus l'air de rien, mais l'émotion s'étend ensuite, augmente, s'irradie, ou conquiert la sensibilité entière, brusquement.

J'entends par lyrisme ce qui en art est propre à provoquer une telle émotion.<sup>9</sup>

8 Sur ces questions, je renvoie à mes travaux, notamment à la synthèse: «L'épisode émotionnel» en poésie lyrique: toute progression affective n'est pas une narration», *Vox poetica* [revue en ligne], dossier «Passion et narration», 2009 ; URL: <http://www.voxpoetica.org>.

9 REVERDY Pierre, «Le lyrisme», dans *Œuvres complètes 3: Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art*, Paris: Flammarion, 1975.

La condamnation du chant identitaire lié au lyrisme chez Reverdy est caractérisée par une terminologie relativement commune depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle: «bercement», «ronflement», «effets de la voix», «exaltation échevelée», «déclamation pénible», «poitrine oppressée», «gonfler inutilement de pauvres vers». Ces diverses qualifications, associées au mauvais comédien qui «surjoue», rappellent l'excès et l'inefficacité d'une forme de chant devenue impossible. Pierre Reverdy la supprime par la recherche d'une émotion plus subtile («toucher» plutôt qu'«emporter», «coup sec» plutôt que «vent»). Cette description montre bien qu'il ne s'agit pas d'une fusion identitaire, immédiate et passagère, mais d'un impact profond et durable sur le lecteur. Ainsi, ce texte de Reverdy synthétise parfaitement ce qui est généralement reproché à la catégorie du chant lorsqu'elle est associée à l'*êthos*. En revanche, nous voyons également que les visées du discours lyrique ne sont pas annihilées, mais réorientées en dehors du soupçon du lyrisme. Dès lors, produire du lyrique sans relever de l'*êthos* rend caduc le chant identitaire de l'auteur.

Les charmes et les pouvoirs d'Orphée semblent avoir perdu de leur évidence. Chez Pierre Jean Jouve par exemple, nous trouvons dans *Matière céleste* (1936) plusieurs textes sur la mort d'Orphée:

Enfin les créatures de la terre humide  
Horribles creux offerts à tous les vents  
Suavités bombées et chaudes et l'odeur  
De marécage et de rose sous les cratères  
Qui mordent! Lacérez-moi de vos dents  
Vulves féroces! pénétrez à ma chair coupable.  
La lyre tout en haut tenant son chant tué  
Toujours en haut du bras expirant, portée.<sup>10</sup>

Si le «chant [est] tué» et si Orphée est «expirant», il n'en reste pas moins une «lyre» pour contenir la puissance de sa production. Ainsi ce texte de Jouve prend-il une dimension d'art poétique pour souligner combien la mort du chanteur est nécessaire pour parvenir à l'élévation du chant («tout en haut», «toujours en haut»), caractéristique du sacrifice. Si Orphée reste

10 JOUVE Pierre Jean, «Orphée», dans *Matière céleste, Dans les Années profondes, Proses*, Paris: Gallimard (Poésie), 1995, p. 154.

une référence récurrente dans les esthétiques d'auteurs du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles, comme l'a montré Jean-Michel Maulpoix<sup>11</sup>, c'est moins son chant qui est valorisé que les effets permanents de sa lyre. Ce que la lyre contient comme puissance devient ainsi la figure de l'autonomie du texte lyrique par rapport au chant du poète soumis à l'*éthos*.

A partir du tableau de Gustave Moreau de 1865 intitulé «Orphée»<sup>12</sup>, il est intéressant de revenir sur la mort de cette figure mythologique. Nous voyons sur ce tableau la tête d'Orphée posée sur sa lyre, recueillie par une jeune femme, qui entretient un dialogue silencieux avec elle<sup>13</sup>. Sur ce tableau, la tête d'Orphée ne chante pas; elle est inanimée. Cela anticipe le silence de la tête qui ne prodiguera plus d'oracles. Ainsi, ce qu'il reste du chant d'Orphée se trouve concentré dans la lyre qui, par l'intervention d'Apollon, se transforme en constellation céleste. La mort d'Orphée devient à ce moment-là emblématique de la lutte contre l'*éthos*. Dans le tableau de Moreau, c'est une femme qui tient désormais l'ensemble: elle est une altérité qui fait face à ce qu'il reste du chant, alors que le chanteur est mort.

Ainsi, dans les attentes d'une modernité lyrique, le texte fonctionne comme un ensemble qui produit le chant, parfois comme «trace», mais non comme la simple traduction d'un chant préexistant. Il ne s'agit guère de penser que «le poète chante» et que son chant est restitué par les poèmes écrits, mais que «cela chante» textuellement. La lyre, en tant qu'objet et dans sa matérialité, porte davantage de chant que la figure d'Orphée elle-même.

Même s'ils sont écrits dans les années cinquante, les propos de Ponge dans *Pour un Malherbe* semblent une synthèse majeure d'une telle position dans son développement sur la «réson» lyrique:

11 MAULPOIX Jean-Michel, *Du Lyrisme*, Paris: José Corti, 2000.

12 MOREAU Gustave, *Orphée*, huile sur bois, 1865. Un détail de ce tableau se trouve en couverture.

13 Rappelons le récit de la mort d'Orphée, synthétisé par GRAVES Robert, *Les Mythes grecs*, Paris: LGF (La pochothèque), 2002: «Tous les matins, [Orphée] se levait pour saluer l'aube sur le sommet du mont Pangée, et il prêchait qu'Hélios, qu'il appelait Apollon était le plus grand de tous les dieux. Vexé, Dionysos le livra aux Ménades en

Nous ne posons pas un problème abstrait.

Que la lyre résonne à sa propre gloire, comme un instrument bien tendu. Et donc à la nôtre, au-dessus de tout pouvoir temporel.

[...]

Révéler, élaborer, raffiner, abolir.

Tout un avenir de raisons, abolies dès que résonne la corde sensible de chacun de nos objets. Abolies dans la vibration (à l'unisson) de la corde sensible de cet objet et de nous-même.

Raisons, résons: un concert de vocables, de sons significatifs.

Le paradis des Raisons adverses. La signification venant de surcroît.

Jubilation de la note fondamentale dans la variété et l'audace de ses harmoniques (Pour cela, il faut [que la lyre] soit très tendue et vibre très fort).

[...]

Un concert de vocables, qui signifie sur tous les plans, se signifie lui-même (donc, ne signifie plus rien), et fasse ce qu'il dit.

Un concert de vocables, qui fasse ce qu'il dit.<sup>14</sup>

Le «concert de vocables» provient, dans ce texte de Ponge, d'une lyre tendue qui produit ce qu'il nomme ailleurs «l'objeu», cette forme qui rejoue par le langage la rencontre émue avec l'objet. Or, cette forme «objeu» produit ensuite un effet sur le lecteur qu'il nomme «l'objoie».

Macédoine. Elles attendirent que leurs maris aient pénétré dans le temple d'Apollon dont Orphée était le desservant, se saisirent des armes déposées à l'extérieur, firent irruption dans le temple, tuèrent leurs maris et mirent en pièce Orphée. Sa tête, jetée dans l'Hébro par les Ménades, se mit à flotter et à chanter tandis que le courant l'emportait vers la mer; elle fut ainsi portée jusqu'à l'île de Lesbos. Les Muses en larmes recueillirent ses membres et les enterrèrent à Leibéthres, au pied du mont Olympe... Quant à la tête d'Orphée, après avoir été attaquée par un serpent de Lemnos, jaloux, elle fut transportée dans une caverne à Antissa, consacrée à Dionysos. Là elle émettait des oracles nuit et jour au point qu'Apollon, voyant ses oracles de Delphes, de Grynéon et de Claros désertés, vint un jour se mettre debout sur la tête d'Orphée et s'écria: «Cesse donc de te mêler de mes affaires, il y a trop longtemps que je te supporte, toi et tes chants, j'en ai assez!» La tête alors demeura silencieuse. La lyre d'Orphée avait également été portée par les eaux jusqu'à Lesbos et déposée dans le temple d'Apollon. C'est à son intervention et à celle des Muses que la Lyre doit de figurer comme constellation dans le ciel.»

14 PONGE Francis, *Pour un Malherbe*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2002, p. 111-112.

Cette objoie est une «jubilation» dont nous retrouvons les traces dans cet extrait de *Pour un Malherbe*. La lyre et le chant permettent ainsi l'articulation de sensibilités qui s'harmonisent dans le «concert de vocables». Mais, c'est bien par «l'objeu», par le texte lui-même, que le lecteur parvient à entrer en résonance et non par une *contagion* liée au chant de l'auteur. Ainsi, la «joie» provoquée par les productions de cette nouvelle lyre n'a nul besoin de se référer à l'existence du poète pour émerger. C'est pourquoi le «concert de vocables» de Ponge relève d'un texte qui dynamise les éléments sensibles de la langue française, en créant l'espace chantant de «l'objeu». Or, notre propos consiste justement à distinguer dans l'imaginaire moderne le *chantant*, comme potentialité liée au texte, du chant, comme rapport empirique à l'auteur. En effet, pour que les lecteurs puissent ressentir un *chant*, il est nécessaire que le texte porte en lui une puissance chantante. Une telle puissance, figurée par une lyre détachée d'Orphée, inanimé et à la tête tranchée, est ce qui permet l'interaction du lecteur pour rendre présent de manière inédite le chant du texte lyrique et non simplement pour recevoir passivement le chant de l'auteur.

### Le «chantant» du texte et le «chant» pour le lecteur

Le texte lyrique organise un espace chantant, par des séries de mises en rapports euphoniques, rythmiques, par une dynamique nouvelle de la signifiante qui produit un effet sensible peu commun dans les autres formes discursives. La métaphore lexicalisée du «chant» en poésie renverrait ainsi, dans son développement moderne, à la dimension «chantante» comme espace potentiel. Le texte ne chante pas, mais il met en place les éléments chantants de la langue, comme a pu le dire Paul Valéry. Le fait de penser une catégorie du «chantant» dans la textualité permet d'intégrer le chant à l'autonomie esthétique. Mais encore faut-il définir le «chantant» dans le texte.

La réponse critique la plus spontanée serait celle d'une mise en valeur particulière de certains traits sensibles du discours, comme les allitérations

et la dynamique accentuelle. La dimension prosodique ouvrirait ainsi une puissance sonore pour l'ouïe ou pour la mémoire de l'écoute. Il y aurait un «comme-si» de la performance et de ses effets; le texte ferait *comme-si* cela chantait. Toutefois, cette association pose plusieurs problèmes. Nous trouvons en effet bon nombre de poèmes épiques, rhétoriques, scientifiques aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, où la cadence est marquée, où les allitérations sont récurrentes, sans pour autant trouver les dimensions du chant, telles qu'elles seront comprises à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous pouvons encore penser au drame versifié où les personnages participent à une intrigue (comme chez Racine): il n'y a pas pour autant un quasi-chant, sauf dans certaines séquences lyriques particulières.

C'est pourquoi il est nécessaire d'élargir la métaphore du chantant dans le texte au rythme. En somme, nous passons de la cadence, de la prosodie à une véritable dynamique rythmique qui engloberait les rythmes graphiques, syntaxiques, sémantiques<sup>15</sup>. Le schème, avec ses attentes restreintes et sa régularité, se mue en rythme, avec une complexité qui engagerait un rapport de mouvements entre continuité et discontinuité<sup>16</sup>. Le chantant relèverait ainsi d'une totalité de l'effet sensible du discours. Il serait ce qui met en relief une certaine incarnation textuelle du pâtre. De cette façon, le chantant ouvre une complexité sensible du discours, qui fait perdre la transparence du propos, notamment par rapport à une reconnaissance cognitive immédiate. Cela n'ôte pas toute trame compréhensible, car la discursivité lyrique garde au contraire une trame affective, qui est incarnée et donnée à sentir par le texte. En somme, le chantant serait une densification singulière de la formation sensible du discours, par les jeux phoniques, accentuels, mais aussi par la disposition graphique et le travail syntaxique qui créent du rythme. Le chantant serait ainsi avant tout de rythme et de prosodie, avec

15 Nous nous référons bien évidemment à la théorie d'Henri Meschonnic. Toutefois, celle-ci nous paraît trop radicaliser la configuration du texte au seul rythme, car elle tient également à d'autres phénomènes subjectifs et référentiels. Cf. notre essai: *op. cit.*, 2003.

16 Nous renvoyons à BENVENISTE Emile, «La notion de «rythme» dans son expression linguistique», dans *Essais de linguistique générale*, I, Paris: Gallimard (Tel), 1993, p. 327-335; sur la différence entre rythme simple et rythme complexe: cf. WYSS André, *Eloge du phrasé*, Paris: PUF (Ecritures), 1999, p. 118-120.

l'attention accrue qu'il donne à la réception sensible. C'est pourquoi le chantant, tout comme le rythme, n'est pas lié à la métrique et à la versification, mais à une dimension sensible qui se retrouve également dans la prose. Il peut y avoir une prose, non cadencée, mais rythmée qui fasse entendre du souffle et du chant, comme le «chant graphique» d'Anne-Marie Albiach ou certains textes d'André du Bouchet.

Dire que le texte lyrique est chantant ne tient pas à quelques traits stylistiques, mais à sa configuration générale. La logique de rassemblement du texte et de la sensibilité est mobilisée, comme le mentionnaient Pierre Reverdy et Francis Ponge dans les passages cités plus haut. La qualification de «chantant» n'intervient que lorsque la configuration produit un effet d'incarnation de l'expérience affective, dans une séquence ou dans la totalité d'un texte. C'est pourquoi le chantant est typique pour identifier une structuration lyrique dans le texte.

Nous le comprenons, la poésie, en tant que genre littéraire, n'est pas forcément chantante, même si la fonction poétique du langage peut épisodiquement conduire à une telle mise en parallèle. C'est plutôt la trame lyrique qui produit un effet chantant. Cela justifie pourquoi des poésies à dominante critique, comme celles d'Olivier Cadiot ou d'Emmanuel Hocquard, n'engagent pas les formes chantantes du texte. En somme, l'assimilation du lyrique (et par extension du «lyrisme») à la métaphore de la lyre et du chant révèle une justesse par rapport aux fonctions sensibles de cette poésie, ce qui expliquerait la persistance de son usage pré-critique et commun.

## L'«enchantement» et la lecture empathique

Dans la figure mythologique d'Orphée, nous trouvons un élément structurant qui tient aux effets du chant: il charme et enchante celui qui l'entend. Les notions de «charme» et d'«enchantement» sont évidemment plus intéressantes lorsqu'on les saisit étymologiquement. Si le chant provoque un enchantement, c'est parce que celui qui l'écoute est pris dans sa sensibilité et qu'il semble perdre momentanément la dichotomie réflexive du

sujet face au monde, face au discours. Quelque chose l'atteint qui le met hors de son positionnement habituel<sup>17</sup>. La rupture de la continuité provoque ainsi une «surprise» (Baudelaire), un «choc» (Reverdy), une «transplantation» (Jacob), qui mettent le lecteur dans un état de réception empathique. L'empathie esthétique en question ici est à la fois sensible, imaginative et cognitive<sup>18</sup>. Avec le chantant du texte, il ne s'agit pas seulement de s'imaginer la vie affective d'autrui, mais surtout de la sentir par le texte. En cela, le choc sensible initial ouvre une empathie «au premier degré», comme a pu la définir Elisabeth Pacherie<sup>19</sup>. Celle-ci implique une manière d'éprouver et d'interpréter les composantes expressives et physiologiques de la vie affective d'autrui, sans pour autant entrer dans une fusion affective propre à la «contagion affective». Dans l'empathie au premier degré, la reconnaissance s'opère par une participation sensible, mais en gardant la conscience de la différence émotionnelle. Avec le texte lyrique, ce sont bien les dimensions rythmiques et prosodiques qui convoquent ce type d'empathie<sup>20</sup>. Loin d'être une fusion avec le chant de l'autre, l'empathie maintient le texte chantant dans une dimension potentielle, distante et participative.

Bien évidemment, si le lecteur projette une adhésion biographique entre le texte lyrique et l'auteur, il lui est possible de croire qu'il perçoit directement le chant de l'auteur et qu'il parvient à fusionner avec lui. Mais cela relève d'une croyance. De ce point de vue, la position herméneutique

17 Les psychologues cognitifs parlent dans ce cas de la rupture de l'homéostasie, qui est l'état de maintien d'équilibre et d'intégrité. Cf. la théorie première de W. Cannon en 1929 et surtout sa formulation récente par DAMASIO Antonio, *Spinoza avait raison: Joie et tristesse, le cerveau des émotions*, Paris: Odile Jacob, 2003. Toutefois, nous préférons à cette notion d'homéostasie, bio-physiologique, celle qui comprend davantage un «épisode émotionnel», comme chez Nico H. Frijda et surtout Bernard Rimé: *Le Partage social des émotions*, Paris: PUF, 2005.

18 Nous sommes en train de mener une recherche plus ample sur la question de l'empathie en poésie lyrique. Pour des questions de place, il nous est impossible de développer ces points en détail.

19 PACHERIE Elisabeth, «Les degrés de l'empathie», dans BERTHOZ Alain, JORLAND Gérard (dir.), *op. cit.*, 2004.

20 Selon Elisabeth Pacherie, l'«empathie au deuxième degré» est celle qui permet de reconnaître les objets et les situations liés à l'émotion d'autrui, tandis que le troisième degré concerne les dimensions motivationnelles.



d'Emil Staiger dans *Die Grundbegriffe der Poetik* (1946) semble aujourd'hui datée, en se rattachant à certaines conceptions romantiques de la lecture, avec une fusion entre auteur et lecteur qui sont accordés par le texte lyrique. Pour Staiger, «dans la vraie lecture, [le lecteur] vibre à l'unisson, sans rien comprendre ni concevoir et, au sens large du mot, sans fondement.»<sup>21</sup> Le chant prend chez lui le dessus sur une signifiante plus globale, et il maintient le lecteur dans l'état pré-réflexif des tonalités affectives (*Stimmungen*). En somme, l'acte de lecture se fonde pour lui sur une contagion qui permet à l'affectif de supplanter l'imagination et la cognition. Or, une telle position rend peu compte de la complexité de l'acte de lecture lyrique, dans ses palettes possibles, pour le réduire à une unique détermination, celle de la perte de l'empathie pour l'adhésion complète avec l'état déployé par le texte.

La lecture empathique n'est pas une réceptivité envahie par la contagion affective. Elle allie des formes de réception passives et actives du lecteur, tant sur les appréhensions sensibles qu'imaginatives ou cognitives. Le lecteur s'investit dans l'unité chantante du texte en jouant avec l'agencement sensible. Le pouvoir chantant du texte consiste justement à mobiliser le lecteur à partir d'une interaction affective pour engager ensuite un retentissement plus global lié au déploiement de la sensibilité par l'imaginaire et par les dimensions cognitives de l'empathie. Ce «choc», comme le qualifie Reverdy, déploie ce qui a pu être assimilé à une passivité du lecteur, mais ouvre en fait les voies d'une coopération empathique par la sensibilité et la reconnaissance cognitive.

Contrairement à un imaginaire qui en fait un acte passif, l'interaction du lecteur avec le texte n'est pas purement subie<sup>22</sup>. C'est pourquoi l'identification de la trame lyrique, du chant sous-jacent à l'épaisseur textuelle première, permet de dépasser la simple juxtaposition de propositions pour parvenir à un rassemblement cohérent. Si le texte lyrique est simplement lu comme un récit inabouti ou comme un essai peu probant, il perdra alors de

21 STAIGER Emil, *Les Concepts fondamentaux de la poétique*, Bruxelles: Lebeer-Hossmann, 1990, p. 40.

22 Nous renvoyons aux études sur l'interaction du lecteur: ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture*, Liège: Mardaga (Philosophie et langage), 1986; et plus radicalement, FISH Stanley, *Quand lire, c'est faire: l'autorité des communautés interprétatives*, Paris: Les Prairies ordinaires, 2007.

son impact, et il conduira à une déception, synthétisée par la question «qu'est-ce que ça veut dire?». Max Jacob résume dans ses *Conseils à un jeune poète* l'enjeu de cette question:

Cependant le vers est sacré s'il est le résultat d'une conflagration. Alors il ne faut pas avoir peur de l'incompréhensible. Le tact est de savoir si le vers est sacré ou non. Le vers sacré est conservé à cause de sa musique belle et non macaronique (cherchez des vers sacrés dans l'œuvre d'Apollinaire: il y en a quelques-uns). Le vers sacré est de belle venue, musical, euphonique, euphorique, luisant, et tel que le plus malheureux paysan dit en l'entendant: «Ah! que c'est beau!» et non pas: «qu'est-ce que ça veut dire?»

Le «qu'est-ce que ça veut dire?» est le reproche qu'on fait au poète qui n'a pas su vous émouvoir. Reproche grave parmi tous.<sup>23</sup>

Dans ce propos<sup>24</sup>, l'expression «qu'est-ce que ça veut dire» marque l'échec d'une lecture empathique et d'une participation à la trame lyrique. Maintenu trop à distance de la dynamique lyrique, l'acte de réception interroge les visées du discours sans avoir pu prendre part à son caractère sensible («musical, euphonique, euphorique»). En somme, nous trouvons la même déception que celui qui chercherait par exemple la limpidité de l'argumentation dans un chant. La concordance entre les visées dominantes de la discursivité et les possibilités d'interaction du lecteur est mise à mal. Or, même si le lecteur est parvenu momentanément à ressentir certains effets sensibles, il n'arrive pas dans ce cas à les ressaisir dans la configuration générale d'un chant.

Dans cette mesure, nous comprenons mieux pourquoi l'acte de lecture empathique n'est pas purement passif. Pour qu'il y ait enchantement, il est nécessaire que l'ensemble du texte lyrique soit configuré et qu'il produise un effet global chantant. La lecture empathique engage également une dimension active, de production d'un chant dans la réception, à partir des éléments chantants du texte. En cela, comme nous l'avons vu pour Francis Ponge, «l'objoie» est l'aboutissement de «l'objeu». Une telle dimension active du lecteur se retrouve clairement exprimée chez Paul Valéry dans son «Propos sur la poésie» de 1927:

23 JACOB Max, *Conseils à un jeune poète*, Paris: Gallimard, 1994 [1945], p. 19-20.

24 Bien que le propos porte avant tout sur le vers, Max Jacob propose d'autres considérations esthétiques du même type, qui concernent la qualification du lyrique.

Si la poésie agit véritablement sur quelqu'un, ce n'est point en le divisant dans sa nature, en lui communiquant les illusions d'une vie feinte et purement mentale. Elle ne lui impose pas une fausse réalité qui exige la docilité de l'âme, et donc l'abstention du corps. La poésie doit s'étendre à tout l'être; elle excite son organisation musculaire par les rythmes, délivre ou déchaîne ses facultés verbales dont elle exalte le jeu total, elle l'ordonne en profondeur, car elle vise à provoquer ou à reproduire l'unité et l'harmonie de la personne vivante, unité extraordinaire, qui se manifeste quand l'homme est possédé par un sentiment intense qui ne laisse aucune de ses puissances à l'écart.<sup>25</sup>

Pour Valéry, la poésie se distingue de la prose, notamment parce qu'elle convoque le lecteur autrement. Plutôt que de le soumettre à l'imagination «purement mentale» aux dépens de la participation sensible, elle l'incite à se mobiliser dans le «jeu total» du texte, où le rythme ressenti et le «charme» qu'il produit parviennent à engager tout l'être du lecteur dans un «sentiment intense». Paul Valéry poursuit son propos en insistant sur les dimensions physiologiques dans la différence des deux lectures:

En somme, entre l'action du poème et celle du récit ordinaire, la différence est d'ordre physiologique. Le poème se déploie dans un domaine plus riche de nos fonctions de mouvement, il exige de nous une participation plus proche de l'action complète, cependant que le conte et le roman nous transforment en sujets du rêve et de notre faculté d'être hallucinés...<sup>26</sup>

Les effets de la poésie et du récit (ou de la prose en général) divergent sur la sensibilité. Tandis que la poésie et son chant mettent le lecteur en mouvement avec une «participation» intense, le récit délaisse cette fonction pour se concentrer uniquement sur les parts imaginatives («sujets du rêve», «hallucinés»). Si une telle dichotomie est bien évidemment discutable d'un point de vue théorique, elle n'en reste pas moins intéressante pour rappeler combien la métaphore du chant sert à désigner une tension empathique des textes lyriques. Si le lecteur ne sait pas mener une configuration lyrique, dans la participation et la reconnaissance, il ne pourra guère construire de chant à partir du texte et, par conséquent, guère trouver d'enchantement à une telle lecture.

25 VALÉRY Paul, «Propos sur la poésie», *Œuvres*, t. 1, Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1957.

26 *Idem*.

## Le «dé-chant» ou l'alternative à la dominante lyrique en poésie

Si la métaphore du chant trouve une application particulièrement probante face au discours lyrique, il convient de la détacher du genre poétique. En effet, il existe une tradition poétique importante de textes qui visent davantage le «déchant». De nombreux poètes contemporains, liés au littéralisme ou à des formes d'objectivisme, comme Christian Prigent, Emmanuel Hocquard ou Jean-Marie Gleize, ont manifesté le souhait que la poésie ne chante plus, qu'elle s'éloigne des effets rythmiques, de la densité prosodique ou d'un système métaphorique. Cette négativité, typique de la «modernité négative»<sup>27</sup>, trouve sur l'interrogation du chant un élément particulièrement pertinent, celui du «déchant», avec un sens privatif accordé au préfixe.

L'emploi de la métaphore du «déchant», comme notion caractéristique du littéralisme, fait face au «chant» de la poésie lyrique. Si les excès polémiques sont réduits, les enjeux liés à cette tension sont particulièrement intéressants, car ces images recoupent des problèmes singuliers de théorie littéraire. Avant d'en venir à ces enjeux théoriques, nous pouvons en trouver une formulation synthétique chez Jean-Marie Gleize:

Face à cette offensive [du Nouveau lyrisme] non dénuée d'efficace (médiatique, éditoriale) certains écrivains, dont je suis, ont cru devoir réaffirmer l'importance du travail de la langue, la légitimité de l'invention et de la transformation des formes, la permanence de la tension critique et autocritique, ainsi que d'une certaine inquiétude littérale (un souci ou parti-pris du «réel», une exigence de «réalisme intégral», quoi qu'il en coûte, en toute lucidité utopiste); soit un ensemble d'exigences ayant pour corollaire une méfiance déclarée à l'égard d'un poétisme eutonique, harmonique, euphonique, euphorique, analogiste, bucolique, métaphorisant, esthétisant, spiritualiste, etc. Cette inquiétude littérale a pu parfois se présenter elle-même comme, en son principe, radicalement antilyrique. D'où le jeu: lyrisme/poésie d'un côté, ou croyance poétique et ré-enchantement, littéralisme antilyrique/antipoésie de l'autre, ou décréance, ou mécréance, dé-chant, désenchantement et mécriture. Cette symétrie facile, certes, «ne veut pas rien

27 L'expression est fréquemment utilisée par Emmanuel Hocquard.



dire» (comme le disait, dit-on, Rimbaud, de sa poésie), elle désigne une tension réelle, au moins réellement vécue et formulée par les uns et par les autres.<sup>28</sup>

Chez Jean-Marie Gleize, «l'inquiétude littérale» et «la tension critique» contrecarrent le «poétisme», qui engage la dynamique lyrique du chant («eutonique, harmonique, euphonique»). Celui-ci ouvre les voies d'un «ré-enchantement» des plus contestables à ses yeux. Aussi, le «dé-chant» prôné par cette écriture se dirige vers un «désenchantement» qui implique un soupçon permanent («décréance») vis-à-vis des illusions du langage pour dire le réel.

Dans sa définition première et historique, la notion de «déchant» ne vise pas à défaire le chant. Elle est en musicologie une autre forme de chant, qui engage une certaine polyphonie, puisque le contrechant s'oppose au plain-chant. Dès lors, la possibilité d'une hétérogénéité de la poésie est mise en avant par cette nouvelle métaphore: le genre n'obéit pas aux uniques structurations lyriques, mais il peut se composer de narrativité et de constructions critiques également. Or, la perte d'une dominante lyrique en poésie est affirmée par la «modernité négative», notamment pour mettre en place un pacte discursif critique, qui remet en question les valeurs (esthétiques, éthiques, politiques). Tel est évidemment le sens de nombreuses démarches «littéralistes», «objectivistiques», «post-poétiques». Dans son texte de 1996, Jean-Marie Gleize radicalise le propos, en orientant le préfixe du «dé-chant» dans un sens uniquement privatif. La poésie perdrait ainsi toute teneur lyrique. Même si une telle exclusion est tout à fait réalisable dans le genre poétique, son application reste néanmoins plus souple dans les productions de ces auteurs (pensons aux «Elégies» d'Emmanuel Hocquard<sup>29</sup> ou à «Simplification lyrique», «Non,» de Jean-Marie Gleize<sup>30</sup>).

28 GLEIZE Jean-Marie, «Un pied contre mon cœur», dans *Modernités*, n° 8, «Le sujet lyrique en question», 1996.

29 HOCQUARD Emmanuel, *Les Elégies*, Paris: P.O.L., 1991 et surtout, plus récemment, *Conditions de lumières: élégies*, Paris: P.O.L., 2007.

30 GLEIZE Jean-Marie, *Simplification lyrique*, Paris: Seghers, 1987; *Non*, Paris: Al Dante, 1999. Jean-Marie Gleize parle d'ailleurs aujourd'hui d'une «musicalité» spécifique au littéralisme plutôt que d'un «dé-chant» avec un préfixe au sens privatif.

L'hétérogénéité discursive de la poésie est loin d'être une spécificité du champ contemporain, malgré ce que pourraient laisser penser certains propos théoriques de poètes. Depuis longtemps, il existe des pratiques de poésies narratives ou critiques, ainsi que des textes poétiques particulièrement hétérogènes, où il est difficile d'établir une trame unique (pensons par exemple à *Une Saison en enfer*). Du point de vue des esthétiques d'auteur, en revanche, la dominante lyrique de la «poésie» s'impose depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, jusqu'à être confondue régulièrement avec le genre littéraire poétique. Dès lors, la métaphore du déchant, en parallèle à celle du chant, est particulièrement intéressante pour figurer des poésies qui échappent aux visées lyriques et qui se détournent d'une lecture empathique. Elle permet de qualifier les poésies critiques, qui vont avant tout chercher à remettre en question des valeurs ou des normes sous forme argumentative ou ironique, sans chercher à engager une coopération empathique dominante, mais plutôt à activer une réception fondamentalement réflexive. Elle recouvre des expériences poétiques comme celles d'Olivier Cadiot ou de Pierre Alferi.

Il n'est dès lors pas anodin que le déchant produise un désenchantement chez le lecteur. Si la poésie critique, plus que narrative, désenchante le lecteur, c'est parce qu'il lui est impossible d'adhérer à la dominante de la poésie depuis plus d'un siècle et donc aux attentes d'un pouvoir sensible du texte avec un déploiement affectif. Au contraire, les poèmes à dominante critique vont constamment chercher les tensions, l'«inquiétude», par les collages, les réécritures, les jeux ironiques, en supprimant les unités émouvantes et chantantes du texte.

Ainsi, les dimensions sensibles, qui sont le fondement du chantant dans les poèmes, sont perturbées par des effets réflexifs sur certaines valeurs esthétiques ou sociales. Le texte à dominante critique n'est plus chantant, mais dédoublé dans la structure d'un déchant ou radicalement privé de cette fonction par le «dé-chant» avec un sens privatif.